

论戏曲“新编”的现代意识与古典精神——以新编京剧《金锁记》、《曙色紫禁城》为例

施旭升

《艺术百家》2011 年第一期

—

[内容提要] 本文以台湾国光剧团的新编京剧《金锁记》和中国京剧院的新编京剧《曙色紫禁城》为具体的个案，从两剧的编演艺术实践出发，拟就其题材选择、形象塑造及舞台处理来分析戏曲“新编”的艺术思维的模式与艺术表现的得失；并进而在此基础上探讨现代文化语境中“新编”戏曲所应体现出的现代意识的呈现与古典精神的坚守诸问题，思考戏曲“新编”者的文化立场的选择、艺术品格的追求及其审美价值的取向。

[关键词] 《金锁记》 《曙色紫禁城》 新编 现代意识 古典精神

一 引言

作为一种中国传统民族民间的审美文化形式，戏曲在其艺术传承过程中，经常采用一种“新编”的方式将不同题材的生活故事呈现于舞台；特别是 20 世纪以来“维新是尚”的时代风潮之下，戏曲“新编”剧目更是人们习以为常的了^①。然而，究竟应该如何理解戏曲的“新编”现象？戏曲“新编”的动因及价值何在？事实上，尽管“新编”情形多样、性质有别，但是，自清末民初的“戏曲改良”以来，“新编”更是趋于一种常态；特别是上世纪 50 年代的“戏改”，在“三并举”^②的口号之下，实则更看重的仍是“现代戏”和“新编历史戏”；以至于从“大写十三年”到“革命样板戏”的出笼，“新编”更是压倒一切。现代戏一统天下，传统戏实际上已经被取消。至今，在历经一个多世纪以来的现代文化的洗礼之后，戏曲究竟应该以什么样的面貌来面对当下以至未来的

观众?“新编”，似乎仍然是我们的一个挥之不去的梦魇，一个不得不然的选择。

在这一点上，上世纪中叶以来海峡两岸的戏曲实践探索当中其实既有大致相近的历程，又有各自不同的经验和教训。而且，由于“新编”不仅涉及到戏曲编演的技巧，更主要的还事关创作者的主体立场、艺术姿态与价值取向等诸多方面，所以，在一种比较的视野中对大陆和台湾的“新编”戏曲进行进一步的总结和阐发，就不仅是必要的，而且是可行的。

对此，近来大陆和台湾的两部“新编”戏曲作品可以说就有着某种特殊的样本分析的价值。这两部“新编”作品其中之一便是台湾国光剧团所编演的《金锁记》（王安祈、赵雪君编剧，李小平导演；2006年首演），因为该剧是根据张爱玲的小说《金锁记》、

《怨女》的相关情节改编而成，不仅编演观念上大胆创新，而且在舞台呈现上更是精心打造。从而，使得这出京剧《金锁记》成为近来自 2006 年台北首演以来，好评如潮；此后又曾数度到大陆演出，在海峡此岸也产生了很大的反响，尤其是给不少先前并不熟悉京剧特别是不熟悉台湾京剧现状的青年观众留下了深刻的印象。

另一可以与之相提并论的，则是由大陆国家京剧院 2010 年“新编”的《曙色紫禁城》（根据何冀平的话剧《德龄与慈禧》改编，毛俊辉导演）。《曙色紫禁城》的编演，秉承了“以艺见道”的传统，主要是通过德龄与慈禧这两个特殊女人的相遇，展示了一个不同于以往戏剧作品中的清宫秘史，也由此而揭示出中国传统如何直面现代的时代主流话语。

作为“新编”剧目，两者都是以传统京剧的形态来表现新的题材，显现出新的格调；而在诠释人生意义与展示价值诉求方面，两者更是殊途而同归。如果说两者有什么不同的话，那么，前者《金锁记》是“时装戏”、“现代戏”，后者《曙色紫禁城》就可属于“古装戏”、“新编历史戏”了。

故而，本文拟从对台湾国光剧团的新编京剧《金锁记》和大陆中国京剧院的新编京剧《曙色紫禁城》为具体个案的分析入手，

以两剧的编演实践为出发点，就其题材选择、形象塑造及舞台处理来分析戏曲“新编”的艺术思维的模式与艺术表现的成就与不足；并进而在此基础上揭示现代文化语境中作为一种传统艺术样式的戏曲编演所应有的现代意识与古典情怀，思考戏曲编演者的文化立场的选择、艺术品格的追求及其审美价值的取向，并进而认识所谓戏曲“新编”的根本原由及其得失。

二 戏曲“新编”：形式及其意味

事实上，戏曲的“新编”并不是始于当下，而是差不多与戏曲自身的历史一样悠长。且不用上溯到关汉卿、王实甫之“新编”《单刀会》、《西厢记》，洪升、孔尚任之“新编”《长生殿》、《桃花扇》，等等，单就 19 世纪末戏曲改良以来，“新编”也几乎成为一个不可忽视的世纪性的戏曲创作现象。特别是在戏曲“现代化”的标榜之下，戏曲“新编”更是堂而皇之，风行一时。20 世纪以来的“新编”戏曲，无论是时装还是古装，无论是现代题材，还是历史故事，事实上都是属于所谓戏曲“现代化”的一种实践和尝试。而所谓“现代化”，本质上也就是“现在化”。戏曲“现代化”，也就是需要在遵从传统的前提下为当下的观众所编演。所以，“新编”的戏曲作品并不止是限于表现现代生活的所谓“现代戏”ⁱⁱⁱ^[③]，也不仅仅属于技巧和样式的翻新，而是代表着创作者面对当下的一种姿态与立场，更主要地还是表现为面对当下观众的创作观念与意识的更新。而且，在时代风潮的影响之下，历史上的“新编”剧目，或者出于当时的意识形态的需要，或者出于票房的召唤，当然，有的也是出于具体的艺术表现的需要，而表现出不同的形式追求或意义表达。

那么，联系到当下海峡两岸的两部戏曲“新编”的作品《金锁记》和《曙色紫禁城》，其形式及其意味又是如何体现的？

相对于传统京剧的舞台形貌而言，《金锁记》的“新编”有着力求“改弦易辙”的现代“学院派”的特点：经台大教授王安祈女

士的策划与创意，台湾国光剧团以京剧的形式编演《金锁记》，尽管取材于张爱玲的同名小说，但在讲述方式和事件、人物展示上，体现出一种独特视角，充满着一种感性剖析的力度；特别是在京剧舞台上加以演述和诠释，就不能不给人一种别样的期待。

就结构而言，该剧“不按照时间顺序线性叙述，转而选择七巧生命中的重大事件，分为几个部分，这些部分或重叠或并置，以意识流与蒙太奇手法为其叙事策略，采取‘虚实交错、时空叠映’手法，达成‘自我诘问’的性格塑造，以及‘照花前后镜’的结构照应。”iv[④]因而，它与一般传统京剧的最大不同正在于，编演者不是按照主要事件发展的来龙去脉来结构故事，而是选择了主角曹七巧一生中的几个重大事件，以意识流与蒙太奇的手法，通过种种对照映照出正变、虚实、真假、悲喜的变化，体现出张爱玲作品的“华丽与苍凉”。特别是戏中夹杂许多幻想、回想，编导掌握了虚实交错、时空迭映的手法，从不同的人生对照中错落有致地展现人性的丰富性。

有论者指出：“《金锁记》的成功，既是以文本的精到为基础，更是以导演、演员、音乐、美术的和谐一体，有力支撑为保障。几者水乳交融，相得益彰。”v[⑤]台湾国光剧团的编演，其中曹七巧的出场有着比小说更富感性和细致的生活情状与前史交待，同时更展示出了她浸泡在一个病态环境和扭曲心情下充满戏剧性的性格、心理特点，这对于观者也就有着更强的吸引力。她憧憬理想的生活，为了改变小门户的境遇而选择走入了大户姜家。情感的失落和希望的破灭，使得她原本期盼的一切都变得渺茫虚幻，而跌入情感苦痛，心灵煎熬的人间炼狱。曹七巧那扭曲状态下所具有的痛彻的戮伤固然引人同情，但她在舛害下丧失善良，已然滑落罪恶的变态与刻毒，一旦变本加厉地笼罩于别人头上时，又会产生残酷暴戾的杀伤力，以致毁灭美好、青春、健康、希望等等，京剧舞台上曹七巧的坎坷挣扎和加害他人的生活历程，通过剧本极富典型性的生动选择，精心营造的情节、细节，以及人物关系之间的刻画，呈现出完整而深刻的艺术效果。因此，这出戏在文学品格和人物形象

上最具韵味之处，恰恰不是停留在情节故事层面的新奇与巧奥，它令人最感兴趣，也是令观后不能忘却的就在于通过剧场性十足的情节引力和个性鲜明的剧中人性格，开启了观众对人物命运与性格铸成原因的深层次的体味。而使得观众在获得欣赏快感的同时，通过品味与咀嚼，升发出许多新鲜、丰富的人生联想和感知。诚如国光的艺术总监王安祈所说，“这是编剧、导演、表演、舞台、灯光、音乐、服装的整体设计。编剧不是案头的文字笔耕。剧场的意象要由所有创作部门共同塑造。” vi[⑥]

应该说，对于一种整体的“剧场意象”的追求，也许才是京剧《金锁记》成功的关键所在。比如，作为全剧的主导性意象，“金锁”不仅道出了富贵的本质，而且展现了张爱玲透视切割人性与人生时那冷峻与圆滑的、令人叫绝的双刃剑。该剧的编导采用了一种虚实交错、时空迭映的手法，从“金锁”的环扣中设计出诸种不同的对照组中错落地探究人性；导演则大胆采用一些边演边唱的歌剧手法，运用戏曲身段及写实动作揉合表现，将京剧的叙事、唱段与光影、音声的错落层叠相结合，通过种种对照表现出虚实、真假、悲喜的变化，演绎出一个华丽而苍凉的“张爱玲的世界”。

相比较而言，《曙色紫禁城》的“新编”则是有着明显的传统的延续。虽然它原本于一个话剧，是从剧作家何冀平的原创话剧改编而来，并且由同样是话剧舞台出身的香港话剧团导演毛俊辉执导，但是，作为国家京剧院 2010 年的重点剧目，该剧的“新编”就不仅仅属于一种相对简单的“市场行为”，甚至也不仅仅是缘自主演袁慧琴与编剧何冀平之间的一次“美丽邂逅”，而是有组织批准，由政府投资，且动员剧院各路名角担纲演出。所以，同样是“新编”京剧，《曙色紫禁城》则大致可以代表大陆“戏改”以来“新编”剧目创作的一般路数。

《曙色紫禁城》的剧情以一老一少、一新一旧、一中一西交融碰撞的两个女人之间相遇的故事为主线，纷繁交织起满清社会的家事和国事。自小在欧洲长大的清朝宗室格格德龄奉慈禧召见并进入宫担任御前女官。尽管慈禧一向排斥西方，但对受过西方高等教

育的德龄却甚为喜爱。这一老一少的两个女人相遇在王朝倾覆前的历史一刻，在中西文化不同的价值观念与生活方式的交锋与冲撞中，引发出一段可悲可喜的故事。

惟其是从话剧《德龄与慈禧》改编而成，所以，《曙色紫禁城》的编导们便力求避免一般意义上的“话剧加唱”。因而，实际上其舞台风貌也与原剧已大为不同。这不仅表现在它们的叙述方式各不相同，已经把大量对话台词改成京剧唱词，并且要删减和增加一些细节，在保持人物、中心主旨和主要剧情不变的情况下，根据不同的人物和行当，在唱词方面有不同的音韵，将新的内容与古典的京剧身段、唱腔融为一体。而且，虽然，让老戏迷大跌眼镜的是，台词中竟掺入了大量英文唱曲，但是，该剧基本上还是为了表达剧情的需要，其唱词配合英文字幕，并且让演员们接受专门的英语和西式礼仪的培训，使得其舞台呈现并不显得十分离谱；舞台语言基本上采取京白的方式，比较口语化的同时，也设计出较多颇具感染力的唱腔，所以，整体上不失为一曲叫得响的好剧。

三 现代意识的追寻

尽管戏曲的“新编”有着不同的路数，表现出不同的形式与意义的追求，但是根本上却不外乎可以从两个方面来把握其价值及其得失：一是现代意识的追寻，一是古典精神的坚守。

所谓“现代意识”，乃是就“新编”戏曲的价值取向而言，表现出一种对于现代价值观念和现代文明成果的接受与认同；或者说，作为传统艺术样式的戏曲同样需要直面当下，需要为现代观众所接受，因而也就必然需要具备一种“现代意识”；同时，作为整个现代文化建设的一部分，戏曲艺术也无疑需要具备一种现代艺术的精神气质。正如作为古典艺术形态的戏曲，其传承至今不是一成不变的，戏曲的“新编”更明显的是一个不断地适应新的时代、征服新的观众的过程。因而，强调戏曲的“新编”首先应该体现出对于“现代意识的追寻”，就不仅是合理的，而且是必要的。

当然，强调“新编”戏曲的现代意识，不是讲究唯新是尚，也不是追求花样翻新。正如京剧《金锁记》的策划兼编剧王安祈所指出的，“所谓京剧现代化，指的并不是舞台、灯光、布景或服装等外在形式的创新，而主要集中在剧本的内涵——情感思想。‘京剧现代化（创新）’的具体方向是：用传统唱念身段表演艺术来体现新编剧本里的新情感、新人物。”vii[⑦]联系《金锁记》的“新编”实践，也确实显示了此言之不虚。

确实，所谓戏曲的现代化，既不能等同于服从于当下意识形态需要的“政治化”，也不应等同于贴上“现代主义”的形式化。如果说，前者是一种政治实用主义的体现，那么，后者就只能属于纯粹“玩技巧”的一派了。在戏曲的“新编”中，服从于当下意识形态需要，从抗战中的“旧瓶装新酒”，到1940年代延安平剧院的《逼上梁山》，形成所谓“延安模式”viii[⑧]，一直到1960年代吴晗的《海瑞罢官》及世纪末上海京剧院的《贞观盛世》，均属此列；而后者，则是完全避开了内容表达和意义的追求，使得“新编”只是为了炫耀技巧，自上世纪初的海派京剧中已见端倪，到如今为吸引眼球而花样翻新，也是屡见不鲜。

而对于京剧《金锁记》的编演来说，其成就的取得，首先也是最重要的，就是一种鲜明的现代意识的追寻；也只有在这种现代性的视野中将其与大陆“新编”戏的创作相比较，才有可能进一步明确其编演当中的得失。

从张爱玲小说改编而来的京剧《金锁记》，其艺术上的成功恰恰就在于从文学向京剧的转换当中。剧作家成功塑造了一个不仅比文学作品本身戏剧性更强，而且使主人公的人生与命运况味更为悠长的立体丰盈的舞台艺术形象；并围绕着剧中主要人物而营造出一个充满病态与扭曲，却让今天观众可触可摸的生动环境与时代氛围。确实，《金锁记》的“新编”无疑更接近现代观众的审美观。在编演的技巧上，完全采用诸多现代的舞台手法，甚至连灯光也是随着演员的表演在打转，更别提演员的服饰阵容。更换舞台场景的时候，也不见闭幕，从从容容，大大方方的更换摆设，只不过这中间

有条理的进行处理，看起来自然也比较流畅。剧中唱还腔融入了一些民歌小曲的元素，而京剧的传统程式也会有较大的突破，部分场景甚至还拿掉了锣鼓点子，用木鱼声、咳嗽声来控制节奏。特定的时代背景造就出那样的金粉世家，曹七巧爱慕虚荣的性格使得她戴上了沉重的黄金的枷锁，全剧意象化的将人物的命运轨迹清晰地呈现在舞台之上。

进而言之，张爱玲小说中这种“现代意识的追寻”也与其本人对于京剧的“同情的理解”有着某种关联。张爱玲曾以一个洋人看京戏——即外行看内行的态度，指出：“历代传下来的老戏给我们许多感情的公式。把我们实际生活里复杂的情绪排入公式里。”因此，国人对京戏的热衷不仅仅在于对一种“玩意儿”的喜好，还在于京戏里有许多细节亦是国民性格的潜层表达。在赏析京戏的同时，作者讲述了对中国文化的一些感性认识，充分体现了一位才女作家与众不同的文化视角，也体现出张爱玲对国民性独树一帜的批判视野，一种对于中国人的普遍人性的透视。和她通常喜欢在创作中以“衰落中的文化，乱世中的文明”作为文化背景的审美习惯一脉相承。^{ix[⑨]}

毋庸置疑，正如王安祈所强调的，“京剧必须转型成一个精致艺术”，转型成一种现代的“文学剧场”。前者实际上早在谭鑫培、梅兰芳时代就已完成，京剧的舞台表演甚至已经发展到了一种烂熟的程度，以至于流派纷呈的同时，其后继者几乎都难以超越；而后者，王安祈的理想是让京剧“有现代文学的特质”，而且也正是本着这样一种信念，“新编”京剧《金锁记》表现出一种对于现实人生的“批判精神”；而在《曙色紫禁城》这部中西文化交融、碰撞强烈的“新编”作品中，创作者旨在用新的观念加在旧的人物身上，借以引发现代人的共鸣和对人性的思考。特别是《曙色紫禁城》把国事写成家事的轻巧叙事、夹杂着英文与现代名词的调侃戏谑、欢快活泼的程派花旦、大嗓话白的叶派小生，以及展现爱情戏的老旦和花脸，凡此种种，无不显示出《曙色紫禁城》作为一部“新编”剧目所应有的“现代意识”。诸如此类“文学剧场”与

其说已经建构起来，不如说至今还是在探索之中。所以，如果说，现代艺术总是带有某种实验和探索的性质，那么，“新编”京剧《金锁记》和《曙色紫禁城》正是作为这样一种现代艺术的实验探索的产物；如果说，“艺术的形式来自于艺术家与其他艺术作品的残酷对抗”^{x[⑩]}，那么，在“新编”京剧《金锁记》和《曙色紫禁城》当中也都明显体现出这样一种“文本间性”，一些与传统程式相应的“新的程式”的创造，也许是必不可少的，而不管这种新程式是否成功并且能够真正流传下来。

四 古典精神的坚守

对于戏曲来说，既然是“新编”，其古典精神又是从何谈起呢？

其实，作为一种传统的舞台艺术的表现形式，戏曲原本就具有一种与生俱来的古典的格调与品味。而戏曲的“新编”出于对现实或观众的迎合则很可能有意无意的显示出一种对于古典精神的背离。

那么，戏曲艺术的“古典精神”究竟意味着什么呢？所谓“古典”，其内涵不外乎：一是古代的，二是典范的。戏曲作为绵延千年的中国古典文化的遗存，特别是在众多的戏曲经典当中，其典范型的艺术审美价值也是毋庸置疑的。这不仅表现在戏曲之吹拉弹唱、唱腔与身段，迥异于现实生活，而且更重要的是，戏曲经典之意境深远、韵味悠长，充满着人生的况味。这恐怕也就是张爱玲所谓的“历代传下来的老戏给我们许多感情的公式”。从而，即使是“新编”的戏曲，在体现出一种“形式的意识形态”的同时，也无疑应当葆有一种对于传统趣味之尊重，体现出对于戏曲艺术精神传统血脉的传承。正是由于缺少这样一种古典精神，即使是梅兰芳早年编演的那些“文人化”的创新戏到后来也不过是一出一出如昙花一现。而如果刻意找寻新编京剧《金锁记》之不足，恐怕也就在于其编创者对戏曲所应有的古典精神的坚守之缺失。比如《金锁记》两次“打牌”的场面设计。第一次“打牌”位置的设计，看似以生活状态为原则，确实通过情节及细节较为写实地传达处人物之间微

妙关系；而到了第二次“打牌”，四位演员面对观众一字排开，它不同于生活真实形态，倒是更为符合京剧舞台时空变形的自由原则，在与观众的直面当中细腻地展示了曹七巧的刻薄与残酷。两者之间的不统一，或者出于编创者的有意而为，但是艺术精神上的矛盾却也是显而易见。

具体说来，戏曲“新编”的古典精神的坚守，大致应该表现在以下几个方面：

其一是戏曲艺术的谱系化生存^{xi[11]}。这应该是戏曲之古典精神首要的体现。所谓谱系化生存，不仅意味着戏曲之唱念做舞，作为戏曲舞台呈现的主体，不能随心所欲的编排，应该需要葆有其应有的谱式以及其古典神韵，而且，更重要的是，它根植于中国传统审美文化的土壤之中，为众多的一代一代的戏迷所喜爱。惟其如此，戏曲“新编”无论如何首先应该讲究“不离谱”！从剧情的构造到舞台动作的呈现，都需要遵从一些基本的谱式；而且，更重要的，还要将其置于戏曲所栖身的文化土壤当中。鲁迅当年曾批评梅兰芳被他身边一批士大夫“从俗众中提出”，被罩上了“玻璃罩”，放在了“紫檀架子”上；说他的戏高雅得脱离了大众，“雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了。”

xii^[12]如果从戏曲不能脱离其应有的土壤的角度来看，这种批评不能不说还是比较中肯的。

故而，戏曲的“新编”显然不应该是简单的“移植”，也不能搞所谓“旧瓶装新酒”。所谓“移植”，是不能脱离其原来的土壤的；而“旧瓶”与“新酒”之间，可能永远只是一种不相容的“隔”绝的状态。只有在一种整一的艺术形态与精神的谱系当中，戏曲的“新编”也才有可能创造出真正的精品来。在这一点上，国家京剧院在总结“戏改”以来艺术得失的基础上，通过《曙色紫禁城》一类新编剧目的创作经验的积累，已经逐渐摸索出一条有效的途径。

其二，一般是古典题材的运用。所谓古典题材，当然主要是指观众所熟悉的历史或传说中的题材。比如曾经颇得好评的上海京剧院

“新编”京剧《曹操与杨修》所选取的就是观众耳熟能详的“三国”题材。因为，正是这些古典题材撑起了历史上古典戏曲的大半边天。当然，注重选用古典题材，也并非是对现代题材的一味地排斥，或者戏曲“新编”更多的还是选用现代题材。但是这里的问题是：现代题材究竟如何才能体现古典精神？正如年轻貌美的青年当中，就有某些属于古典美类型的；现代题材的选用也是完全可以体现出戏曲的古典精神与情怀的，关键就在于怎样去编演。而且，更重要的，戏曲“新编”现代题材，更应该有古典精神的贯注；编导们也应该意识到，戏曲毕竟还是属于传统的。确实，《曙色紫禁城》的编剧何冀平也是凭直觉就相信“《德龄与慈禧》具备改编成戏曲的潜质”；特别是以戏曲的样式来演饰宫廷的故事自然有其优长和适宜之处。所以，对于戏曲的“新编”而言，应该强调的是题材的类别，而不是“题材决定论”。

其三，也是最重要的，是戏曲古典美学格调的体现。这种古典美学格调，很容易是人们联想起王国维之所谓“古雅”。也就是要做到虽“新编”而有其古典和雅致。当然，强调京剧的古典品格，并非意味着“演出总是老态、故事总为老派”。比如京剧《金锁记》的舞台风格就不同于传统京剧那种以追求空灵来保证时空讲述与表演灵活的形貌定势，而是用了相对具象和固定的舞台空间，并多以比较确定的表演支点来展开情节。但诸如此类还都不过是一些舞台表象，该剧的舞台风格本质又仍然是属于京剧的。它既能通过戏剧景物和环境状态的加强，营造气氛，升华意韵，更能在相对固定的表演支点上充分扩大与展示重点情节所应具有浓郁典雅的效果。

诚然，国光剧团的京剧《金锁记》并不以唱腔及其神韵的表现见长，但是，《金锁记》的编演尝试却可以“让传统变得更加丰富”。就像在“新编”京剧连台本戏《宰相刘罗锅》的第一集当中，老生演员陈少云的一段流水“一支笔权作了十万铁甲”，虽然模仿《追韩信》里萧何的风格，但文字却更见功力，韵脚也十分合辙，古典神韵十足；京剧《金锁记》中饰演曹七巧的魏海敏明显超越了她以往在传统戏中带给人们的舞台印象，她的表演将人物形象

内在的认识美层次上予以成功的拓进，在复杂的人性和人生状态的艺术化摹写中，使观众获得了极具浓度且并不轻松的认知快感，更感受了以京剧手段与美学魅力形成的独特而强烈的十分典雅的美感体验。她的唱、念、做以京剧为基础，但更强调写意状态下传人物之神的鲜活，凸显了写实感背后具有的京剧古典表现手法的写意筋骨，传达了一种别样的欣赏意境。如念白字字通过心灵的体味和形式的熔铸，不同于京剧传统的“京白”而富有人物性格心态的个性，也不同于话剧台词的天然而具备京剧语言的讲究。使生活化、人物化和艺术化浑然一体，创造出京剧表演的一种特殊语言形态。魏海敏的唱腔少了些凝固，多了些灵活传神，但在歌唱韵味和唱腔元素上又不拒绝传统，更能巧妙依托经典旋律、板式，在音乐元素上给予观众悦耳的歌唱效果。人们在感受其唱腔之新颖的同时，更能在与《太真外传》、《贵妃醉酒》、《梅龙镇》等“梅派”经典旋律的邂逅中，领略到人物的复杂而微妙的心态意绪。

五 结语

总之，作为一种活生生的舞台艺术的呈现，“新编”之于戏曲艺术的传承，既需要现代意识的贯注，需要古典精神的坚守。在存续传统和适应现代之间，戏曲还在艰难而积极地寻找自己的立足点。无论是台湾国光剧团京剧《金锁记》的改编，还是国家京剧院《曙色紫禁城》的搬演，无疑都为戏曲的“新编”提供了一种经验的模式，一种艺术表现的可能性。这就是：在古雅传统中熔铸现代意识，或者让现代的观众在曼妙的形式当中领略古典的神韵。

注释：

xiii[②] 即所谓“传统戏”、“现代戏”和“新编历史戏”之“三并举”。

i[①] 所谓“新编”，其实有以下几种情形：其一是将旧有的传统戏曲、小说乃至传说中的故事加以重新编演，且在名称上明确标示的，如《新茶花》、《新天河配》、《新雁门关》甚至《新纺棉花》等；其二是不同剧种之间同一题材的移植，也可视之为“新编”，即重新改编，如梅兰芳的《穆桂英挂帅》；其三是属于新创作剧目，相对于传统戏曲的旧有剧目，乃是一种全新的编创，因而其题材和格调上也就明显更为广泛和多样，如梅兰芳的《天女散花》，程艳秋的《荒山泪》、田汉的《谢瑶环》、翁偶虹的《锁麟囊》乃至各种“现代戏”等。本文所论“新编”不排除前二者，但主要还是指后者。

iii[③] “现代戏”的概念本身就有许多模糊之处，属于明显的“题材决定论”的概念。参见傅谨：

《现代戏的陷阱》，《京剧学前沿》，文化艺术出版社 2007 年版，第 223-232 页。

iv[④] 王安祈：《“乾旦”传统、性别意识与台湾新编京剧》，《文艺研究》2007 年第 9 期。

v[⑤] 崔伟：《京剧《金锁记》的审美价值与思考》，《中国文化报》2010 年 1 月 7 日。

vi[⑥] 王安祈：《“乾旦”传统、性别意识与台湾新编京剧》，《文艺研究》2007 年第 9 期。

vii[⑦] 王安祈：《“乾旦”传统、性别意识与台湾新编京剧》，《文艺研究》2007 年第 9 期。

viii[⑧] 参见李伟：《“使它适合于政治的需要”——论京剧改革的延安模式》，《戏剧艺术》2004 年第 1 期。

ix[⑨] 参见张爱玲：《洋人看京戏及其他》，《古今》半月刊，1943 年 11 月。

x[⑩] [美]凯里佩罗夫：《艺术家与经典》，罗伯特奥尔特编《愉悦与变革：经典的美学》，张广奎译，译林出版社 2009 年版，第 83 页。

xi[⑪] 详见施旭升：《中国戏曲审美文化论》“第四章 谱系化生存”，北京广播学院出版社 2002 年版，第 182-224 页。

xii[⑫] 参见鲁迅：《花边文学·略论梅兰芳及其他（上）》，《鲁迅全集》第五卷，人民文学出版社 1982 年版，第 579 页。